Nr. 21. Dnia 1-go listopada 1927 r. Rok II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszkały w Grudziądzu.

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3.00 „
półrocznie	6.00
rocznie	12.00
Cena pojedyńczego egz.	70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji: w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. telefonu 81-86. we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7II. p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Wiadomości urzędowe

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament Piechoty
L. dz. 27696/27. Muz.

Warszawa, dnia 10 października 1927 r.

Do

(według rozdzielnika)

WyKaz zwolnionych orkiestrantów.

Sposób prowadzenia.

Inspekcje przeprowadzone u szeregu orkiestr wykazały, że listy orkiestrantów, których nie wolno przyjmować do orkiestr wojskowych, w myśl Dz. Rozk. Nr. 10/25, nie są należycie prowadzone, a temsamem chybiają swego celu.

Proszę Pana Generała o wydanie zarządzenia, aby we wszystkich orkiestrach etatowych i nie-etatowych zaprowadzono ewidencję takich orkiestrantów i aby ją w przyszłości prowadzono systemem kartoteki, umieszczając każde nazwisko na osobnej kartce, na której wypisuje się dalsze szczegóły, jak przydział, liczbę rozkazu zwolnienia, instrument, na jakim grał itp. Kartki te ułożone w pudełku ściśle według alfabetu umożliwią w razie zgłoszenia się nowego kandydata do orkiestry, łatwe stwierdzenie, czy odnośny kandydat nie został umieszczony na „czarnej liście" przez którąś z formacji, gdzie służył poprzednio.

Do kartoteki należy wpisać wszystkich dotychczas wykazywanych orkiestrantów, których do orkiestr przyjmować nie wolno, gdyż tylko wtedy wykaz ten spełni swe zadanie.

Proszę Pana Generała o wydanie zarządzenia, by kartoteki te były zaprowadzone w terminie do dnia 1 listopada br.

Przy inspekcjach orkiestr będę na ten szczegół zwracał specjalną uwagę.

Otrzymują:
Pan Gen. D-ca O. K. Nr. I.—X.
Redakcja „Muzyka Wojskowego'[1] Grudziądz.

Szef Departamentu Piechoty
BŁESZYŃSKI
płk. Szt. Gen.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament Piechoty
L. dz. 25108/Piech. Muz.

Warszawa, dnia 10 października 1927 r.

Tantjemy autorskie.

Wyjaśnienie.

Na zapytanie jednego z P. Gen. D-ców O.K. wyjaśniam, że rozkaz MS Wojsk. L. dz. 23090/Piech. Muz. o tantjemach autorskich ulegnie prawdopodobnie zmianie w tym kierunku, że orkiestry wojskowe będą opłacały ryczałtowo pewną sumę, w zamian za co będą mogły grywać utwory wszystkich kompozytorów. Sprawa ta będzie w najbliższym czasie unormowana.

W każdym razie aż do ostatecznego uregulowania tej kwestji winni kapelmistrze zgodnie z rozkazem Dep. Piech. 23090/Muz. prowadzić wykazy wszystkich programów, wyliczając wszystkich kompozytorów i wszystkie utwory bez względu na to, czy prawa autorskie wobec nich jeszcze istnieją, czy też już uległy przedawnieniu. Ostateczne rozrachunki z „Zaiksem" będą przeprowadzane przez referat muz. MS Wojsk, na podstawie tych wykazów, przyczem prawa autorskie będą szczegółowo rozważane.

Otrzymują:
PP. Gen. D-cy O. K. I—VI. i VIII-X.
P. Gen.,D-ca O. K. VII. na pismo L. dz. 18537/Wyszk.
Redakcja „Muzyka Wojskowego", Grudziądz.

Szef Departamentu Piechoty
BŁESZYŃSKI
pułk. Szt. Gen.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament Piechoty
L. dz. 27600/Piech. Muz.

Warszawa, dnia 10 października 1927 r.

Egzamin dla podoficerów orkiestrantów.

Wyjaśnienie.

Na zapytanie jednego z Panów Generałów D-ców O. K. wyjaśniam, że rozkaz 10100/Piech. Muz. odnosi się do podoficerów orkiestrantów zarówno w piechocie jak i w orkiestrach nieetatowych. Stosownie bowiem do ustawy o podstawowych obowiązkach i prawach szereg. W. P. (Dz Ust. Nr. 72/24 poz. 698) art. 33 i art. 71 oraz stosownie do rozporządzenia wykonawczego do tejże ustawy (Dz. Ust. Nr. 77/25 poz. 539) §§ 125, 141 i 150 podoficerowie zawodowi orkiestranci obowiązani są do składania egzaminu.

Ponieważ tó rozporządzenie mówi tylko o orkiestrantach w orkiestrach etatowych piechoty, wynikałoby z tego, że podoficerowie zawód, orkiestranci nie mogą pełnić służby w orkiestrach nieetatowych, wzgl. że mają być traktowani jako podoficerowie zawodowi linjowi, t. zn., że mają ukończyć szkołę podoficerską danego rodzaju broni wzgl. w myśl § 148 ukończyć szkołę podoficerów zawodowych swego rodzaju służby wojskowej.

Zastosowanie w całej pełni tego przepisu wobec podoficerów zawód, w orkiestrach nieetatowych równałoby się uniemożliwieniu bytu tych orkiestr, gdyż prawdopodobnie większość podoficerów tej kategorji nie posiada egzaminu z ukończenia szkoły podoficerskiej danej broni.

Ponieważ kwestja istnienia orkiestr nieetatowych nie jest ostatecznie rozstrzygnięta, a w razie likwidacji tych orkiestr należałoby liczyć się z możliwością przeniesienia podoficerów zawód, orkiestrantów do orkiestr piechoty, należy ich poddać egzaminowi w myśl rozkazu MSWojsk. L. 10100/Piech. Muz. Od tego egzaminu mogą być uwolnieni tylko ci podoficerowie zawodowi, pełniący służbę w orkiestrach nieetatowych,. którzy wykażą się świadectwem z ukończenia szkoły podoficerskiej wzgl. z ukończenia szkoły podoficerów zawód, swego rodzaju służby wojskowej.

Otrzymują:
PP. Gen. D-cy O. K. I-IV. i VI-X.
P. Gen. D-ca O. K. V. w załatw, notatki telegraficznej Szefa Oddz. Wyszk.
Redakcja „Muzyka Wojskowego", Grudziądz.

Szef Departamentu Piechoty
BŁESZYŃSKI
pułk. Szt. Gen.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament Piechoty
L. dz. 28475/Piech. Muz.

Warszawa, dnia 19 października 1927 r.

Egzamin podoficerów zawód. orRiestrantów.

Przesunięcie ostatecznego terminu.

Na uzasadniony wniosek jednego z Panów Generałów D-ców O. K. przesuwam ostateczny termin zdawania egzaminów dla podoficerów zawodowych orkiestrantów ustalony pismem Dep. Piech. L. 17304/Muz. na dzień 1 listopada br. nieodwołalnie do 28 lutego 1928 r.,

Wobec tego rozkaz Dep. Piech. L. 27600/Piech. Muz. należy tak rozumieć, że ci podoficerowie orkiestranci z orkiestr nieetatowych, którzy zameldują gotowość złożenia egzaminu w zakresie podanym w rozkazie Dep. Piech. L. 10100/Piech. Muz., będą mogli uzyskać ulgę co do terminu do dnia 28. II. 1928 r. W przeciwnym razie będą musieli stosownie do rozkazu Biura Og. Org. L. 2984/11. Wyszk. zdać egzamin ze swej broni w terminie do dnia 31 grudnia br. Niezdanie jednego z tych egzaminów pociągnie w konsekwencji w myśl rozkazu Biura Og. Org. L. dz. 2323/11. z dnia 3. IX. 1926 r. zwolnienie danego podoficera z wojska.

Zarazem proszę Pana Generała o nadesłanie do dnia 15. III. 1928 r. szczegółowego wykazu imiennego tak podoficerów zaw. ork., którzy podali się egzaminowi stosownie do pisma Dep. Piech. L. 10100/Muz. jak również tych, którzy warunkom egzaminu nie uczynili zadość, a temsamem będą musieli zostać zwolnieni z wojska.

Otrzymują:

PP. Gen. D-ca O. K. Nr, I-IV„ VI—X. i P. Gen. D-ca O. K. V. na Liczbę 27723/Wyszk. i 22918/Wyszk.

Redakcja „Muzyka Wojskowego" Grudziądz.

Szef Departamentu Piechoty
BŁESZYŃSKI
pułk. Szt. Gen.

Wynik egzaminów podoficerskich.

Dnia 10. X. 1927 r. odbył się egzamin dla podoficerów orkiestrantów orkiestry 40 pp. wobec komisji egzaminacyjnej, do której weszli: Mjr. Wierzchoń, jako przewodniczący, jako egzaminatorowie: kpt. Łodziński (historja, literatura), kpt. kplm. Wilkuszewski (zasady, harmonja, instrumentacja, umiejętność instruowania), kpt kplm. Knysak (instrumentoznawstwo, instrum. specjalny, transpozycja). Wynik egzaminu:

1. kprl. zaw. Dymarski Jan z postępem celującym
2. sierż. zaw. Windbrechtinger W. z post. b. dóbr.
3. „ „ Baran Izydor „ „ „
4. plut. zaw. Jaworski Jerzy „ „ „
5. „ „ Hołuj Antoni „ „ „
6. kprl. nadt. Tęcza Karol „ „ „
7. sierż. zaw. Huk Franciszek „ dobrym
8. plut. zaw. Simon Mieczysław „ „
9. „ „ Wasylak Włodzimierz „ „
10. plut. nadt. Jurków Jan „ „
11. kprl. nadt. Dołęga Józef „ „

Jeden kandydat reprobowany.

W dniu 18. X. br. odbyły się egzaminy podof orkiestrantów 61 pp. Wlkp. w myśl Dzienn. Rozk 22/26 z nast. wynikiem:

st. sierż. Michalski Stanisław złożył egzamin na tambour-majora z wynikiem celującym.

1. plut. 'Szulczyk Zygmunt wynik ogólny celujący
2. kapr. Grzelachowski A. „ „ „
3. sierż. Andreskowski Wł. „ „ „
4. sierż. Szczepaniak Paweł „ „ b. dobry
5. kapr. Derbich Tadeusz „ „ „
6. sierż. Góral Stanisław ' „ „ „
7. plut. Kowalka Stanisław „ „ „
8. kapr. Kruszczyński Jan „ „ „
9. plut. Szymkowiak Franc. „ „ „
10. kapr. Duda Tomasz „ „ „
11. sierż. Firze Ryszard „ „ dobry
12. sierż. Kuchta Józef „ „ dostateczny

Większość kandydatów przeszła kurs korespondencyjny w „Muzyku Wojskowym", co przyczyniło się w wielkiej mierze do tak świetnych wyników i ułatwiło pracę komisji egzaminacyjnej, w której skład wchodzili: major Rodziewicz, kapitan L. Mroczkowski, por. kapelm. Grabowski z 62 pp. Wlkp. i por. kapelm. Dawidowicz.

DR. JOZÉF REISS.

Oratorjum

PreleKcja wygłoszona na Koncercie Towarzystwa Oratoryjnego w Kra* Kowie. — W programie oratorjum G. Carissimiego „Jefta".

Każda epoka w historji stwarza właściwy sobie styl i właściwą sobie formę, w której wypowiada się czy też streszcza jej „duch".

Rozmodlone średniowiecze stworzyło charakterystyczną formę wielogłosowej m s z y i wielogłosowej pieśni religijnej czyli t. zw. m o t e t u. W formach tych odzwierciedla się istotnie duch epoki: Podobnie bowiem jak w społeczeństwie średniowiecznem jednostka nic nie znaczyła, poddana uświęconym normom swego stanu, korporacji lub cechu, tak i w muzyce ówczesnej niema pierwiastka subjektywizmu, niema jednej prowadzącej melodji, kantyleny, którejby akompanjowały inne głosy, lecz istnieje wielogłosowość czyli polifonja, złożona z równorzędnych głosów. Żaden głos nie góruje nad innym, lecz każdy spełnia swoje zadanie jako część organizmu zbiorowego, jeden łączy się z drugim w służbie dla całości.

Taką technikę posiadają kompozycje mistrzów polifonji aż do wieku XVI włącznie. Są to kompozycje wokalne, przeznaczone na czterogłosowy chór mieszany. J o s ą ą i n d e P r e̕ s, O r l a n d o d i L a s s o, G i o v. P a l e s t r i n a, W a c ł a w S z a m o t u l s k i, Mik. G o m ó ł k a — oto najznakomitsi przedstawiciele ówczesnej muzyki wielogłosowej.

Z ducha średniowiecza wyrosła również forma, stojąca na pograniczu muzyki dramatycznej i muzyki kościelnej tj. o r a t o r j u m. Zawiązki tej formy tkwią w przedstawieniach, które urządzał Kościół w. okresie Bożego Narodzenia, Wielkiego Postu i Wielkiej Nocy czyli t. zw. m i s t e r j a c h, zbliżonych do naszych Jasełek. Byłyto dramatyczne djalogi, przedstawiane na scenie; muzyka łączyła się z akcją dramatyczną jako czynnik liryczny.

Również i w czasie nabożeństwa urządzał Kościół takie djalogi wzięte z Pisma św., lecz z tą różnicą, że wykonywano je nie na scenie z toczącą się akcją. Jeden z śpiewaków recytował odpowiedni tekst ewangelji; był to t. zw. t e s t o czyli h i s t o r i c u s, gmina zaś śpiewała właściwy djalog, toczący się między osobami akcji. W ten sposób gmina, która w samem nabożeństwie nie mogła brać ze względu na język czynnego udziału, tutaj uczestniczyła bezpośrednio w nabożeństwie.

Prócz djalogu z Pisma św. (vulgaty) śpiewano unisonowe pieśni religijne w formie djalogu czyli t. zw. l a u d y; byłyto alegorje, przybrane w formę dramatyczną z tekstem niełacińskim, jaknp. „Grześnik a śmierć"; „Lauda" rozwinęła się głównie w okresie wzmożonej żarliwości religijnej po wystąpieniu św. Franciszka z Assyżu. Tworzono osobne bractwa, kongregacje czyli k o n f r a t e r n i e dla jej pielęgnowania; wykonywano ją niescenicznie czyli jako utwór kontemplacyjny. W tych pieśniach djalogowanych, śpiewanych chórem, tkwi bezpośredni wzór oratorjów.

W okresie humanizmu lauda poszła w zapomnienie. Dopiero gdy w połowie wieku XVI Kościół wystąpił do walki z reformacją, gdy żywszem tętnem zadrgało życie religijne w katolicyźmie, wówczas wskrzeszono „Laudę". Z temsamem hasłem, jak św. Franciszek ? Assyżu, wystąpił św. F i l i p N e r i w Rzymie : poświęcenie, ubóstwo, dobroć serca — oto podwalina religijności. Pogłębić tę religijność miały zebrania kontemplacyjne, które urządzał Filip Neri w „Kongregacji domu modlitwy" C o n g r e g a z i o n e d e l l ' O r a t o r i o w r. 1551; składały się one z kazania, z czytania Pisma św. i wspólnych modlitw i ś p i e w ó w, które od miejsca zebrania otrzymały nazwę o r a t o r j ó w; w rzeczywistości były to dawne l a u d y djalogowane.

Komponował je do słów Filipa Neri sławny kompozytor szkoły rzymskiej G i o v. A n i m u c c i a na chór 4-głosowy; również i G i o v. P a l e s t r i n a pisał dla zebrań w oratorio 5-głosowe „Madrigali spirituali". Muzyka pełna prostoty i wzniosłości wzruszała głęboko słuchaczów. Wielu przychodziło tam na te wieczorne zebrania tylko z zamiarem, by upajać się pięknem muzyki, a opuszczało salę zebrań z postanowieniem wstąpienia do kongregacji.

W związku z przełomem, jaki dokonał się w muzyce XVI wieku, w związku z nowopowstałym stylem dramatycznym i jego formą tj. o p e r ą, dokonała się zmiana w stylu djalogów oratoryjnych.

Dotąd chór (4- czy 5-głosowy) wyrażał uczucia jednostki, przemawiał jako jedna osoba, co było niezgodne z prawdą psychologiczną. Pod wpływem renesansu i dążeń jego do wskrzeszenia muzyki starogreckiej stworzono około r. 1600 ś p i e w j e d n o g ł o s o w y czyli m o n o d j ę, wiernie deklamującą słowa tekstu: byłoto więc r e c i t a t i v o, poddane w służbę dramatycznego wyrazu.

Nowy styl recytacyjny zastosował poraź pierwszy w dramacie religijnym E m i l i o d e C a v a l i e r i; jego dramatyczna alegorja „Representazione di anima e di corpo" posługuje się recitativem dla wyrażenia afektów działających osób; tu wypowiada się już jednostka bezpośrednio, a nie jak dawniej w formie skomplikowanej polifonji. Odtąd więc nietylko dramat, ale i djalogowane oratorjum opiera się na technice dramatycznej monodji.

Oratorjum staje się dramatem ale bez a k c j i s c e n i c z n e j: „historicus" czyli „testo" przedstawia zapomocą recitativa tło akcji, maluje sytuację dramatyczną; w tej partji spoczywa o p i s o w a strona dramatu. Akcja sama toczy się nie w oczach widzów, lecz w ich wyobraźni; sfera dźwięku stwarza odpowiednie obrazy i nastroje. Soliści reprezentują osoby dramatu, a chór jest głosem gminy i jej uczuć. Całości towarzyszy orkiestra.

Oto schemat formalny oratorjów, które z początkiem XVII wieku stały się jedną z głównych form muzyki religijnej w Włoszech. Oratorjum występuje wówczas w dwojakiej postaci: albo jako o r a t o r i o l a t i n o, oparte na łacińskim tekście liturgicznym „vulgaty", albo jako o r a t o r i o v o l g a r e na wierszowanym tekście włoskim, który był swobodną parafrazą Pisma św., wprowadzał nowe osoby, słowem czerpał tylko zasadniczy motyw z wulgaty, a nadawał mu formę dowolną.

Ogniskiem dramatycznego oratorjum był przedewszystkiem Rzym, gdzie były świetne tradycje śpiewu chóralnego. Dzięki hojności arystokracji wykonanie oratorjów przybierało imponujące rozmiary wspaniałej uroczystości. Dbano głównie o silną obsadę chórów i orkiestry i dzielono wykonawców na kilka części i ustawiano ich na osobnych trybunach dla uzyskania niezwykłych efektów.

Zwłaszcza w poście wykonywano zwykle pięć oratorjów przy udziale najznakomitszych sił. Według umowy, pięciu patrycjuszów rzymskich miało pokryć koszta wykonania i opłaty dla kompozytorów. Taksamo jak swego czasu w Atenach na święta Panatenejskie łożyło obywatelstwo największe sumy, aby tylko te uroczystości należycie uświetnić, tak i teraz patrycjat rzymski rywalizował z sobą, by wystawić jak największy chór i pozyskać najlepszych śpiewaków.

Na połowę XVII wieku przypada świetny rozkwit oratorjów. Mistrzem tej formy jest Giacomo Carissimi (zm. w r. 1674) kapelmistrz kościoła Jezuitów w Rzymie. Arcydziełem jego jest oratorjum Jefta; stworzone blisko przed 300 laty do dnia dzisiejszego zachowało żywotność. Treścią tego oratorjum jest historja o bohaterze Starego Testamentu, Jefcie, wodzu Izraelskim.

Księga Sędziów (rozdział 11) opowiada o nim: Izraelici zagrożeni przez Amonitów wezwali księcia Jeftę, aby ich uwolnił od nieprzyjaciół. Jefta zebrał wojska z za Jordanu i wyruszając na wojnę, uczynił ślub taki:

„Ktokolwiek pierwszy wyjdzie z drzwi domu mego, a zabieży mi drogę wracającemu się w pokoju od synów Amon, tego ofiaruję na całopalenie Panu".

Jefta pokonał Amonitów, w triumfie wraca do kraju ; lud wita go radośnie, dumny z odniesionego zwycięstwa, a na spotkanie ojca wybiega z domu jego. tańcząc i śpiewając — jego córka! Ujrzawszy ją, Jefta rozdarł z rozpaczy szaty swoje i oznajmił jej ślub, który uczynił.

A ona rzekła: Ojcze mój, jeśliś otworzył usta Twoje do Pana, to uczyń ze mną to, coś obiecał, gdyż Pan dał ci zwycięstwo nad nieprzyjacioły Twymi. Puść mnie tylko, abym przez dwa miesiące obchodziła góry, a opłakała młodość moją z towarzyszkami mojemi.

Pozwolił na to ojciec, a gdy po dwóch miesiącach wróciła, wypełnił swój ślub nierozważnie uczyniony.

Łaciński tekst vulgaty zachowuje oratorjum „Jefta" niemal bez zmiany. Sytuację objaśnia Historie u s i zaczyna opowiadanie odrazu recitativem bez wstępu orkiestry, czyli bez uwertury. Wogóle rola orkiestry w „Jefcie" jest dość skromna; obsada mała (cembalo, organy, dwie harfy, kwintet smyczkowy); instrumentalne epizody czyli samodzielne ritornella bardzo krótkie.

Obydwie partje solowe, Jefty i jego córki, wyposażone są w śpiewne zwroty i zbliżają się charakterem swoim do melodyjnej arji operowej; lecz jako wyraz liryzmu zajmują one stosunkowo niewiele miejsca; przebija się w tem dramatyczny zmysł Carissimiego, który nie chce tym wylewem uczuć tamować akcji dramatycznej. Toteż w partjach solowych przeważa recitativo. I ono właśnie stanowi siłę i piękno muzyki Carissimiego. Nie jestto bowiem sucha deklamacja tekstu, czyli t. zw. parlando, lecz śpiewne arioso, melodyjna kantylena, pełna ekspresji i retoryki wyrazu; oddaje ona każdy afekt w sposób bezpośredni i porywający.

Punkt ciężkości dzieła spoczywa jednak nie warjach solowych, nie w recitatiwach, lecz w chórach; one to są duszą całego oratorjum: wszystkie odcienia uczuć, radość, ból, przerażenie, groza znajduje tu odpowiedni wyraz. Chór idzie krok w krok za akcją i staje się jakby sceną dramatu. Ile życia i siły, ile nerwu rytmicznego posiadają pieśni chóru, opiewające zwycięstwo Jefty, ile bólu i łez ma chór, opłakujący nieszczęśliwą córkę Jefty, gdy odchodzi w góry. A we wszystkiem jaka prostota wyrazu i budowy. Carissimi unika zawiłej polifonji, lecz łączy głosy w kolumny akordów na najprostszej podstawie harmonicznej. Stąd ten wzniosły nastrój, który rozsiewa jego dzieło, odznaczające się niezwykłą zwięzłością.

Carissimi nadał formie oratprjum owe typowe cechy, które ostatecznie w sto lat później w twórczości Fr. Händla otrzymały najwyższe wydoskonalenie.

W blasku genjalnej sztuki Händla zbladła nieco twórczość Carissimiego; mimoto jednak jego rola historyczna pozostała niezmienna. We Włoszech utrzymuje się dotąd kult Carissimiego, gdy natomiast Händel otoczony jest niemal bałwochwalczą czcią w Anglji. Tam też do dnia dzisiejszego pielęgnuje się oratorjum z szczególną pieczołowitością. Nad wzorowem wykonaniem oratorjów czuwa kilkanaście towarzystw; bo też oratorjum ma dla Anglików znaczenie żywotne: ono jest jakby nabożeństwem, częścią życia religijnego.

Tematy oratorjów Händla osnute są na Starym Testamencie; a Anglicy — to naród Biblji ! Nie dziw więc, że słuchając oratorjów, przeżywają jego nastrój, jakby uczestniczyli w życiu religijnem, kościelnem misterjum.

Również i w Niemczech stanęło oratorjum bardzo wysoko. Przecież Handel, zaanektowany przez Anglików, był Niemcem; toteż Niemcy chlubią się nim jako swym największym mistrzem obok J. S. Bacha.

Wpływowi Händla ulegli wszyscy późniejsi kompozytorzy oratorjów, lecz wielkości jego nie osięgli; zbliżył się do niego J. Haydn w oratorjum „Stworzenie" i F. Mendelssohn w oratorjach „Paulus" i „Elias".

U nas poza Józefem Elsnerem, nauczycielem Fr. Chopina, nie było niemal prób do stworzenia oratorjum. I nie dziw ! by oratorjum mogło się rozwinąć, trzeba na to środków technicznych, a więc wyćwiczonego chóru, solistów obznajmionych z stylem oratoryjnym, a w końcu orkiestry — a tego nam dotącf brakło.

Być może, że praca Krakowskiego Towarzystwa Oratoryjnego zdoła bodaj na terenie krakowskim stworzyć podstawę do systematycznego pielęgnowania tak szlachetnej formy muzycznej, jaką jest oratorjum!

PROF. JULJUSZ ADAMSKI,

Trjada naszych hymnów narodowych.

(Ciąg dalszy.)

Jeśliby jednak chodziło o racje rozumowe,, któreby przemawiały za wprowadzeniem tego hymnu, to więcej ich znajdziemy przeciw. Prawda, mazurek Dąbrowskiego ma swą wiekową tradycję, wyszedł z pragnień serdecznych emigranta polskiego, był hasłem dla żołnierza polskiego — wygnańca. Weźmy jednak pod rozwagę jego genezę z punktu historycznego: mazurek powstaje nie z czynu żywiołowego całego narodu, nie na ziemi ojczystej, nie jako pean po zwycięskiej z wrogiem rozprawie — lecz w chwili upadku narodu, na obcej ziemi wśród wygnańców żołnierzy na cudzej służbie, w epoce, której synonimem był generał Napoleon. Wierzy w niego żołnierz polski, uważa go za propagatora najwznioślejszych ideałów człowieczeństwa: wolności, braterstwa ludów.

Wierzy, tak jak cała Europa wierzyła, gdziekolwiek był ucisk i niewola, i czeka wyzwolenia; wierzą w niego najtęższe umysły ówczesne jak Goethe, jak Beethoven, który r. 1804 dedykuje mu III. swoją symfonję, ową nieśmiertelną „Eroikę"; gdy jednak pierwszy obywatel Francji sięgnął po koronę cesarską, odwraca się od uzurpatora Beethoven, zawiedziony w swoich snach republikańskich i niszczy swą dedykację. Odwracają się od cesarza i inni entuzjaści, tylko żołnierz polski wierzy weń i w jego samolubne obietnice. Wyzyskiwany dla własnych celów Napoleona spełnia żołnierz polski każdy kaprys cara Europy, tłumi krwawe bunty w St. Domingo, zbiera laury w Samosierze, broni przeprawy Berezyny, wszędzie zbiera blizny i krwawi pobojowiska od piasków afrykańskich do śnieżnych pól moskiewskich. Z śpiewką „Jeszcze Polska nie zginęła" na ustach spełnia obowiązek żołnierski, śni na jawie o Polsce i wierzy wciąż obietnicom „wielkiego monarchy". Broni wciąż cudzych spraw, daje dowody lwiej odwagi, szalonej często fantazji żołnierskiej, broni „honoru narodowego", a przecież ten oszukiwany stale żołnierz jest tylko narzędziem wygodnem, statystą w wielkim dramacie Korsykańczyka. Ten bowiem łudzi go obietnicami, rozwiązuje legjony, gdy mu nie są potrzebne, obiecuje prywatnie Polskę, a poświęca sprawę polską na każdym kroku, a za ten długoletni znój nie daje zgoła nic. Żołnierze więc z owej epoki szli na lep sentymentu, okazali brak zmysłu politycznego, trzeźwości, dyplomacji i zimnej krwi — wykazali brak dojrzałości politycznej, bo szukali właśnie pomocy u tego męża, który głosił zasady, że wyzwolić z niewoli musi się sam naród. Wszystkie zdobycze polityczne przyniosły nam późniejsze fakta, racje stanu jak też zdobycze walk o wolność na polskiej ziemi aż do roku 1918.

Dziś apel „marsz, marsz, Dąbrowski!" przyjęty do tekstu urzędowego, nie ma racji, ani w przenośni nie jest aktualnem wezwanie emigracji do przybywania z pomocą, bo Polska opiera się na własnych siłach.

Trafniejszy może jest warjant refrenu:

„co wszczęła rozpacz, to dokona męstwo,
„marsz, marsz Polacy, Bóg nam da zwycięstwo"!

— jakkolwiek też jest nieaktualny, bo mamy wolny byt i prowadzimy politykę pokojową bez widoków na podboje więc i zwycięstwa.

Ciekawszym momentem w tej sprawie jest okoliczność, że nasz obecny hymn spotykamy u innych ludów słowiańskich a mianowicie, gdy w latach 1830—40 wytworzył się Wśród ludów słowiańskich Europy p a n s l a w i z m p o l i t y c z n y (obok p. literackiego w Rosji wywołanego pod wpływem romantyzmu) wykazujący tendencję wśród małych ludów słowiańskich jak Czechów, Słowaków, Chorwatów, Serbów itp. do zjednoczenia przeciw rozrastającemu pąneermanizmowi, wówczas zaczęto śpiewać na nutę naszego hymnu pieśń związkową słowianofilską wśród Czechów, Chorwatów itp. tej treści:

„Hej Slovane, este nasâ
Slovancka rec žije,
Poki nase verne srdce
Pro nas naród bije.
Žije, žije, žije duch sloVancki,
Bude žit' na vieki,
Hrom a pekle...» itd.

— — —

A teraz kilka uwag co do strony muzycznej:

Hymn nasz jest utrzymany w 3 4 takcie i ma pod względem rytmicznym charakter mazurkowy, tak dobrze nam znany z utworów Chopina.

Tempa nie zaznaczono. Wedle zdania Szopskiego należało tempo rozszerzyć, upodobnić do powagi poloneza i przez zwolnienie dodać majestatu. Zresztą postulat ten leży w charakterze hymnu państwowego i czy weźmiemy amerykański hymn w 2/, „Hail Columbia", czy austrjacki w </« Haydna, dawny niemiecki: „Heil dir im Siegeskranz", lub „Deutschland iiber alles", czy „Rule Britania", włoski marsz na 4/„, czy rosyjski dawny „Boże carja chran", francuską „Marsyljankę" na 4/„, czy czeski „Kde domow muj" itp. wszędzie, bez względu na tekst, spotykamy maestoso; u nas natomiast przyjmuje się tradycyjne skoczne tempo mazurkowe a specjalnie orkiestry wojskowe wykonują hymn szybko, przez co zatraca się powaga i charakter hymnu państwowego.

Co do tonacji przyjęto dawną F-dur jakkolwiek ze względów praktycznych używana była D-dur.

Budowę pierwotną, prostą i uchwytną zatrzymano i słusznie. Przeważa więc motyw mazurkowy ["j J J (bez odbitki na początku) powtórzony trzykrotnie z modyfikacjami, zakończony kadencją; te 4 takty powtórzone dają 8 takt. poprzednik. Następnik 8 takt. z repetycją wykazuje dwa motywy powtarzające się w progresji.

Harmonizacja jest zmodernizowana i autor nie liczył się z tem, że w podanym układzie hymn będą wykonywały zespoły niewyszkolone, chóry szkolne, żołnierskie na 2 i 4 głosy; rysunek melodji pierwszych 4 taktów i następnych jest zgodny a przecież obie części odmiennie harmonizowane, a im mniejsze odchylenia, tem trudniej je przy-

swaja pamięć, Również bas oddzielnie prowadzony, napotka w śpiewie na trudności. Oczywista wyuczenie się tej melodji winno być nietylko nakazem, obowiązkiem, ale i punktem honoru każdego obywatela i żołnierza. Żołnierza wyręcza orkiestra pułkowa i stąd to żołnierz nasz śpiewa różne pieśni, niekiedy urągające moralności publicznej, ale hymnu nie śpiewa.

/ Wybór mazurka Dąbrowskiego na hymn państwowy nie był więc zbyt szczęśliwy, a mamy przecież tradycyjne pieśni śpiewane przez naród i wojsko od najdawniejszych czasów, łatwe a pełne majestatu, np. pieśń śpiewaną 1410 przez rycerstwo przed bitwą pod Grunwaldem. Ale nie chodzi o nowe projekta, gdy hymn posiadamy. -

Patrząc na dzisiejsze praktyki, mimowoli sięgamy myślą w przeszłość, do wspomnień i porównań: za czasów zaborczych w Austrji w czasie uroczystości państwowych śpiewano hymn Haydna, w kościele, przy Wtórze organów płynęły dźwięki hymnu haydenowskiego i orkiestra na zakończenie grała hymn cesarski Haydna — była więc zgodność, była jedność.

U nas inaczej, mimo, że mamy swój hymn państwowy: panuje trjada hymnów usankcjonowanych wolą społeczeństwa:

Organista na polecenie władz intonuje: „Boże coś Polskę" — publiczność śpiewa: „Nie rzucim ziemi" a orkiestra wojskowa gra: „Jeszcze Polska". Widocznie zarządzenie nie trafia do przekonania ogółu — może vox pupuli vox Dei! a może i tu zachodzi typowa rozbieżność naszego narodu, może to partykularyzm albo raczej objaw partyjności.^,

W sierpniu 1927,

FAUSTYN KULCZYCKI. v

O nauczaniu solfeżu in orkiestrach Dojs6oiagch

(Ciąg dalszy).

Jak wyżej zaznaczyliśmy, celem ostatecznym nauki solfeżu jest doprowadzenie uczącego się do umiejętności myślowego czytania harmonji, a nawet całych partytur, tak wokalnych, jak też i instrumentalnych, jak również odgadywanie słuchowo brzmień akordowych nie tylko jednego instrumentu, ale nawet całych zespołów muzycznych aż do dużej orkiestry włącznie.

Rzecz oczywista, że wyrobienie podobnej zdolności u osób nie obdarzonych od natury absolut" nym słuchem, a właściwie o tych nam tylko chodzi, wymaga dużej i systematycznej pracy nad sobą; bynajmniej nie przesądzamy, że w tym minimalnym zakresie, jaki podaliśmy na łamach „Muzyka Wojskowego", zawarte są wszystkie tajniki solfeżu. W niniejszej pracy podałem tylko sposób nauczania tego przedmiotu w najprzystępniejszej jego formie, wskazując zarazem drogi jakiemi orkiestrant wojskowy kroczyć powinien, by ostatecznie choć częściowo móc sobie przyswoić tę, tak bardzo ważną gałąź wiedzy muzycznej. Wierzę w to, że ci, którym na początku czytanie nut głosem bez żadnego instrumentu i odgadywanie zagranych odległości wydawało się nie możliwem, jeżeli jednak systematycznie przez cały ten czas pracowali nad sobą; w tej chwili tego już powiedzieć nie mogą, przekonałem się o tem na orkiestrantach 8 pp. Leg., którzy obecnie po całorocznej pracy, począwszy od elewa, aż do podoficera zawodowego,' potrafią zanucić niemal każdą podaną im melodję oraz odgadną również prawie, że każdy interwal zagrany czy zaśpiewany do oktawy włącznie.

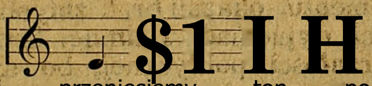
Ażeby móc przystąpić do myślowego czytania harmonji, a także do odgadywania akordów zagranych na instrumencie, musimy najpierw w granicach skali głosowej prześpiewać wszystkie możliwe akordy i ich przewroty, konsonansowe i dysonansowe wraz z ich rozwiązaniem, a także jak przy nauce harmonji potrzeba się nauczyć na każdym podanym — zainteresowanym tonie zbudować (zaśpiewać) każdy możliwy akord nazywając nuty w. g. solmizacji, oczywiście pamiętając z harmonji z jakich odległości każdy akord się składa. Jak dotąd poznaliśmy trójdźwięki: majorowy, minorowy, zwiększony i zmniejszony, a teraz zapoznajmy się z ich przewrotami. Dla przykładu weźmiemy znany już nam trójdźwięk



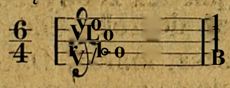
jak już wiadomo nam, jest on złożony z toniki (podstawowego tonu), tercji wielkiej i kwinty czystej, solmizujemy go w ten sposób: tonika Do, po niej tercja mała do góry Sol. A teraz jeżeli my weźmiemy ton podstawowy tego akordu Do i przeniesiemy go o oktawę wyżej, to analogicznie do interwali,otrzymamy pierwszy przewrót trój dźwięku zwany sekstowym. Przewrót tego akordu oznacza się szóstką (6)



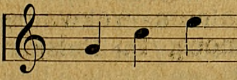
przez co akord ten uległ zmianie nietylko wzrokowej, ale i brzmieć będzie również inaczej. Akord sekstowy składa się z podstawowego tonu Mi (tercja trójdźwięku), tercji małej Sol (kwinta trójdźwięku) i kwarty czystej Do (podstawowy ton trójdźwięku), solmizuje się



następnie jeżeli przeniesiemy ton podstawowy akordu sekstowego o oktawę wyżej, to otrzymamy drugi przewrót trójdźwięku, t. zw. akord kwartsekstowy oznacza się

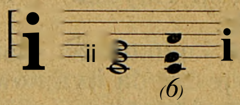


solmizuje się

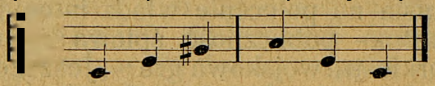


tu znowu zauważymy, że odległości pomiędzy poszczególnymi tonami będą całkiem inne: Sol—Do kwarta czysta, Do—Mi tercja wielka. W podobny sposób z każdego trójdźwięku możemy otrzymać dwa przewroty akordów minorowych.

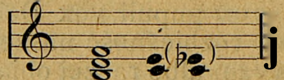
Tak jak interwale rozróżnialiśmy konsonansowe i dyssonansowe, tak też i akordy musimy zróżniczkować i tak samo każdy akord dyssonansowy potrzeba rozwiązać również głosem. I tak trójdźwięk zwiększony



rozwiązuje się na sekstowy La-Mi-Do wykonuje się



Trójdźwięk zmniejszony



wykonuje się



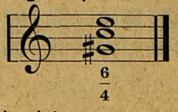
Solmizowanie i rozwiązywanie przewrotów akordu zwiększonego i zmniejszonego



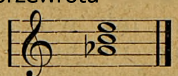
Ćwiczenia w odgadywaniu akordów.

Najpierw zagrać uczniom na fortepjanie, czy na trzech o jednej barwie instrumentach, a najlepiej na fisharmonji trójdźwięk majorowy Do, Mi, Sol i kazać uczącym się powtórzyć głosem każdy poszczególny ton słyszanego akordu, oznajmiając zarazem, że tak brzmi trójdźwięk majorowy. A kiedy uczniowie przyswoją sobie brzmienie trójdźwięku Do, Mi, Sol, zagrać im analogiczny trójdźwięk inny (w innej tonacji, czy innego stopnia) i zapytać uczących się, jaki teraz trójdźwięk słyszą? Uczniowie powinni początkowo głosem a później w myśli powtórzyć każdy poszczególny ton słyszanego akordu i po skonstatowaniu, że po tonice następuje tercja wielka i kwinta czysta, łatwo mogą odgadnąć, że zagrany akord jest również trójdźwiękiem majorowym. Na początku nie należy wymagać od uczniów by koniecznie musieli nazywać poszczególne tony właściwą nazwą, tj. nie koniecznie muszą powiedzieć, że słyszany akord był dajmy na to d — fis — a, wystarczy, jeżeli na początku potrafią uczniowie odróżniać akordy majorowe od minorowych. Następnie w ten sam sposób przerobić akord minorowy, zwrócić uwagę na małą tercję i zagrać dwa akordy po sobie następujące jeden majorowy, a drugi minorowy i odwrotnie, w tym wypadku uczniowie z łatwością już odróżnią i poznają który z nich był majorowy a który minorowy. Później zaś przerobić akord zmniejszony i zwiększony zwracając uwagę na brzmienie w pierwszym akordzie, na kwintę zmniejszoną, a w drugim na kwintę zwiększoną.

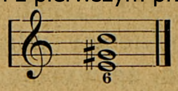
I tak stopniowo przerabiać kolejno wszystkie przewroty trójdźwięków majorowych i minorowych. Zaś co się tyczy przewrotów zwiększonego, to nie można wymagać od uczniów, ażeby określali w jakim przewrocie występuje akord zwiększony, gdyż jak nam wiadomo, że zwiększony akord składa się z dwóch po sobie następujących wielkich tercji, a więc w jakim kolwiek przewrocie go zagramy to on zawsze będzie brzmiał jednakowo, to znaczy, dajmy na to, że zagramy taki akord



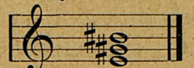
tego akordu nie będzie w stanie uczeń określić i nazwać „kwartsekstowy zwiększony", a to dlatego, że przez zamianę enharmoniczną gis na as może to być akord bez przewrotu



to samo będziemy mieli i z pierwszym przewrotem

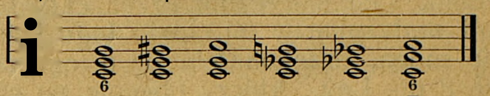


przez zamianę enharmoniczną c na his może to być



Trójdźwięk zwiększony może być określony w jakim przewrocie występuje dopiero po jego rozwiązaniu, a więc jeżeli rozwiąże się na sekstowy,[1] był on trójdźwiękiem bez przewrotu, jeżeli się rozwiązał na kwartsekstowy wystąpił w formie sekstowego, a jeżeli się rozwiązał na trójdźwięk minorowy, przed tem wystąpił w formie kwartsekstowego.

Pozatem bardzo pożyteczne są następujące ćwiczenia; na danym — zaintonowanym tonie zaśpiewać wszystkie możliwe akordy i ich przewroty, na danym Doi, można zaśpiewać:



(C. d. n.)

Konkurs orkiestr w DOK. VII Poznań.

Znakomity nasz kolega, kpt. Marjan Dorożyński udowodnił mi w szeroko argumentowanym memorjale, że konkursy orkiestr nie dają prawie nigdy możności całkiem sprawiedliwej i bezwzględnie słusznej oceny wartości poszczególnych orkiestr. Daleki jestem od tego, abym miał zamiar argumenty kolegi Dorożyńskiego obalać zapomocą innych mniej lub więcej przekonywujących argumentów, stanowczo jednak obstaję przy tem, że konkursy są przecież rzeczą pożyteczną, ponieważ przyczyniają się do wzmożenia się zainteresowania muzyką wśród szerszych i najszerszych kół społeczeństwa, a prócz tego znakomicie oddziaływują na wzrost szlachetnego współzawodnictwa zarówno między kapelmistrzami, jak i między wykonawcami. Tegoroczny konkurs orkiestr wojskowych w Po-

Do P. T. Prenumeratorów.

Z prawdziwą przykrością musimy P. T. Prenumeratorom zakomunikować, że mimo usilnych próśb i urgensów bardzo wielu zalega z przedpłatą i dlatego jesteśmy zmuszeni zalegającym wysyłkę „Muzyka Wojskowego" wstrzymać, co też czynimy z dniem dzisiejszym.

Na dowodach wpłaty do P. K. O. Nr. 208.081 prosimy zawsze dopisywać na co i za kogo zostały pieniądze wysłane.

Administracja „MuzyKa WojsKowego".

znaniu utwierdza mnie bardzo silnie w tem zapatrywaniu na tę sprawę. Przedewszystkiem dzięki emulacji wzajemnej kapelmistrzów podniósł się poziom orkiestr w stosunku do ubiegłego roku w sposób wprost ogromny. O ile w roku 1926 nie mogłem, pisząc na tem samem miejscu o konkursie orkiestr poznańskich, wyrazić dla ich poziomu wiele zachwytu, to obecnie stwierdzam z całą lojalnością, że orkiestry te nietylko nie ustępują miejsca orkiestrom z innych korpusów, ale i owszem stają w jednym szeregu z najlepszemi orkiestrami w armji. Ten na tylu innych polach pracy wojskowej świetny korpus może teraz pochlubić się też swojemi orkiestrami. Oczywiście zasługa to w pierwszej linji kapelmistrzów, którzy dokazują wprost cudów energji i pracy, aby powierzone swej pieczy orkiestry doprowadzić do rezultatów jaknajpokaźniejszych.

Wyniki tegorocznego konkursu świadczą, że różnice poziomu między poszczególnemi orkiestrami tego korpusu nie są znaczne. Zwyciężca 57 pp. bije orkiestrę 58 pp. zaledwie o 1 (jeden!) punkt, jako trzeci wychodzi 68 pp., za nim dąży w bardzo niewielkim dystansie orkiestra 69 pp. Tak rozstrzyga jury, uwzględniając nietylko wyczyny muzyczne, ale też biorąc pod uwagę rezultaty z musztry, której ocena wchodzi w całokształt prac sądu Sjonkursowego. Gdybyśmy jednak odrzucili punkty uzyskane za musztrę, to ocena za samą grę wypadłaby nieco odmiennie. Mam wrażenie, że na czoło wysunąłby się kpt. Szał ze swą orkiestrą 68 pp., która brzmi świetnie, doskonale jest wyposażona i zorganizowana, a kierowana przez dobrego kapelmistrza, zasługuje na najwyższe uznanie. Kpt. Chmielewicz doprowadził nieco zaniedbaną przez poprzednika orkiestrę 58 pp. w przeciągu niedługiego czasu na bardzo wysoki poziom. Nie odniosłem natomiast wrażenia, jakoby por. Vorcel (57 pp.) zrobił znaczniejszy postęp od zeszłego roku, kiedy też otrzymał pierwsze miejsce w rozgrywce. Świadczy o tem najlepiej właśnie ów jeden punkt różnicy, który zresztą mógł łatwo na inną stronę przechylić szalę. Sprawiedliwość każe mi też wyrazić się ze szczerem uznaniem o świetnie brzmiącej, choć nielicznej orkiestrze 7 pac, na której czele stoi zdolny nieuk-dyletant plutonowy, tytuł, ogniom. Sternalski. zdaje mi się, dobry organizator, umiejący skupić około swej osoby doskonałych orkiestrantów, przedewszystkiem klarnecistów. Inna rzecz, że wszystko w tej nieetatowej orkiestrze dzieje się wbrew istniejącym rozkazom. Miłą niespodziankę sprawił mi też por. kplm. Fronczyk, który z orkiestrą 69 pp., prowadzoną zaledwie od kilku miesięcy, dokazywał poprostu cudów, wykonując świetnie dwa przez siebie instrumentowane utwory, uwerturę z Dobrzyńskiego „Filibustjerów" i „Taniec litewski" z opery Żeleńskiego „Konrad Wallenrod". Byłby uzyskał napewno jedno z najlepszych miejsc, gdyby się był nie położył „Serenadą" Karłowicza.

Ach, ta Serenada! Rozkaz organizacyjny o konkursie przewidywał, że każda orkiestra ma odegrać romans z „Serenady"Karłowicza w mojej instrumentacji. I cóż się okazało ? Na dziewięciu wykonawców jedynie kpt. Chmielewicz z 58 pp. zagrał ten romans naprawdę dobrze, uzyskując u całej jury wysoką ocenę. Por. Vorel 57 pp. pojął ten utwór też dobrze, jednakże orkiestralne wykonanie zawiodło. Wszyscy inni spartaczyli tę cudowną kompozycję, bądźto biorąc zupełnie niewłaściwe tempa, bądź też nie umiejąc uwydatnić szczegółów. Powiedzmy otwarcie, chociaż ze wstydem: nie zrozumiano utworu.

Kilka słów wypada mi poświęcić układowi programów. Muzyka polska była obficie reprezentowana. Kpt. Szał i por. Fronczyk grali wyłącznie polskie utwory. „Swaty polskie" Nowowiejskiego słyszeliśmy aż w trzech interpretacjach. Bez Friedemanna „Rapsodji słowiańskiej" (a raczej powinno się powiedzieć: słowiańsko - węgierskiej) mogło się obyć. Tak samo bez uwertury Kuhlaua „Erlenhügel". Dobra i dobrze przez por. Dzidka prowadzona orkiestra 17 p. ul. niepotrzebnie się siliła na uwerturę z Mozartowskiego „Figara". Na samą blachę brzmiało to — mimo najlepszych chęci dyrygenta — ciężko, słoniowato. Lepiej było zostać przy Wagnerze, który na taką obsadę daje się grać dość znośnie.

Kończąc niniejsze sprawozdanie, wypadnie mi poświęcić jeszcze garść uwag stronie organizacyjnej konkursu. Ta wypadła imponująco. Musiało tak być, skoro ster dzierżył w swych rękach tak doświadczony, energiczny i pomysłowy referent oświaty DOK. jakim jest por. Ciepielowski. Opracowany przez niego rozkaz organizacyjny o konkursie został przez M. S. Wojsk, jako wzorowy posłany wszystkim dcom OK. Rzeczywiście sprawność, z jaką wszystko funcjonowało, począwszy od musztry a skończywszy na wspaniałym bankiecie (bo jakże w Polsce mogłoby coś obejść się bez jedzenia!) godne jest naśladowania. Jedynie programy wydrukowano z fatalnemi błędami, co muszę z przykrością wytknąć. Chwila czasu na zrobienie korekty powinna się była znaleść.

Uroczystości związane z konkursem uświetnili swą obecnością dca OK. gen. Dzierżanowski i jego zastępca gen. Taczak, obydwaj bardzo żywo interesując się przebiegiem zawodów. Z ramienia sztabu korpusu zasiadał jako przewodniczący jury szef oddz. wyszkolenia mjr. S. G. Sławiczek, nietylko bardzo taktowny, ale arcymiły człowiek. Prócz niego wchodzili w skład sądu konkursowego Dyr. Konserw. Muz. Dr. Piotrowski, Dr. Zieliński, p. Latoszewski, kpt. Dorożyński, jako przedstawiciel DOK. V i niżej podpisany.

Bogusław Sidorowicz.

Na marginesie konkursów orkiestr wojskowych.

(Ciąg dalszy.)

Dalszą bolączką jest też i to, że w obliczeniu punkjtów pewną dość nawet ważną z punktu widzenia wojskowego rolę odgrywa doliczenie punktów za musztrę. Byłaby to rzecz zupełnie nie nadająca się nawet do dyskusji, gdyby można było przy ocenie trzymać się ścisłych danych. Tymczasem sprawa przedstawia się zupełnie inaczej a bardzo chaotycznie. Jeżeli co do ustawienia orkiestry do marszu musi mieć kapelmistrz pozostawioną wolną rękę — bo zależy to w danej chwili od tego, czy wszystkie instrumenty według rozkazu są obsadzone czy też nie — to w zasadniczych rzeczach jak: stanowisko kapelmistrza w marszu i defiladzie, zamaszerowanie orkiestry do defilady, odmarsz po defiladzie etc. powinno być wszędzie bez wyjątku jednakowe. W czasie omawianego konkursu widziałem trzy orkiestry — każda wykonywała tę samą rzecz inaczej. Jestem przekonany, że gdyby było tych orkiestr więcej — byłaby też większa jeszcze rozmaitość. Tak być nie powinno.

Następnie sprawa wykonania „Hymnu Narodowego" i „Marszu dla Generałów". I tu- panuje rozmaitość wysoce niemiła.

Naprzód o „Hymnie Narodowym".

Niektórzy wykonują go bardzo ale to bardzo szybko — inni znów za wolno. Codzienne słuchanie polskiego radja z Warszawy — ale tylko z Warszawy — pouczyłoby zainteresowanych jak należy „Hymn Narodowy" wykonywać.

Wykonanie „Marsza dla Generałów" też jest bardzo u różnych orkiestr różne. Jedni pojmują go jako uroczysty wstęp do wojskowej parady a więc grają w tempie wolnem, nie pozwalającem odbierającemu raport generałowi na piękne w formie — wojskowe jawienie się przed zebranymi na paradę oddziałami — inni znów grają go za szybko. Tu jest też potrzebny jakiś żywy przykład, aby przynajmniej w jednej i tej samej dywizji nie działy się różne sprzeczne ze sobą rzeczy pod względem wykonania tych dwu zasadniczych utworów.

Następnie rozkaz o konkursach wymaga, by sprawę tę oceniali sędziowie, oficerowie linjowi. Co do musztry zgoda — ale i tu powinien być jeden z „fachowców" najlepiej starszy kapelmistrz z innego korpusu, który co do strony czysto muzycznej wypowiedzieć ma swoje zdanie.

Dalej sprawa tambour-majorów czy jak inni chcą „buławnych". Że tambourmajor da znak na zaczęcie „Hymnu" czy marsza — na to zgoda — ale nie mogę się zgodzić na pajacowate wywijasy buławą w kształcie trójkątów i innych łamańców już po zaczęciu „Hymnu" czy też marsza przez orkiestrę. Widziałem „pracę" takiego tambourmajora w czasie wykonania „Hymnu". Ciął w powietrzu trójkąty — pocił się — ręka mu drętwiała — a orkiestra grała swoje — tylko naprawdę nie według jego trójkątów. Pocóż one?

Przypomina mi się widziana raz w Warszawie na Placu Saskim rewja. Kapelmistrz „osobiście" dyrygował „Hymn Narodowy" przy przyjeździe głównego dowódcy, odbierającego raport. Jak to wyglądało — można sobie łatwo wyobrazić — a pytam poco to ? Dyrygującego hymnem kapelmistrza widzi pierwszy a co najwyżej jeszcze drugi szereg — dla reszty on nie istnieje — hymn musi być tak wyćwiczony, by każdej chwili w dzień czy w nocy z kapelmistrzem czy bez niego mógł być wzorowo wykonany — dyrygowanie hymnu przy chwalebnem uginaniu kolan na „piano" i stawaniu na palce przy „forte" wraz z wywijaniem rękami nad głowami muzyków przez kapelmistrza w chwili, gdy wszystko stoi jak mur na baczność — śmieszne wtedy zrobiło na mnie wrażenie i w prostocie ducha pytałem się wtedy sam siebie: „jak też on to tak potrafi!" Zupełnie podobnie ma się rzecz z wywijaniem buławą przez tambour-majora w czasie wykonywania hymnu.

C. d. n.

Elewi orKiestr wojskowych.

Projekt St. Referenta Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk. Stefana Tymienieckiego.

Ustawa ogólna dla wojskowych szkół muzycznych.

(Ciąg dalszy.)

§ VIII.

Każdy muzyk wojskowy po ukończeniu Wojskowej Szkoły Muzycznej obowiązany jest do odbywania służby wojskowej w orkiestrach Armji Polskiej w przeciągu lat 6-ciu.

§ IX.

Nauka w Wojskowej Szkole Muzycznej odbywa się według specjalnego programu naukowo-dydaktycznego metod i systemów, przyjętych i zatwierdzonych przez Sekcję III Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk.

§X.

Szkoła posiada własną bibljotekę muzyczną i inwentarz muzyczny.

§ XI.

Personel Wojskowej Szkoły Muzycznej składa się:

1. z kierownika Wojskowej Szkoły Muzycznej, którym jest urzędnik wojskowy XI—VIII rangi. Jest on wykonawcą wszelkich dyrektyw Sekcji O. i K. Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk, celem unifikacji całej działalności i pracy naukowo-muzycznej Wojskowej Szkoły Muzycznej,
2. z zastępcy kierownika, mianowanego przez Sekcję 111 Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk.,
3. z profesorów : a), gry na wszystkich instrumentach muzycznych, b) nauk teoretycznych, c) solfeggia i śpiewu chórowego,

d) przedmiotów ogólno-kształcących,
4. z dowództwa Szkoły oraz personelu wojskowego instruktorskiego,
5. lekarża wojskowego,
6. kapelana.

§ XII.

Pomieszczenie Wojskowej Szkoły Muzycznej.

Wojskowa Szkoła Muzyczna posiada własny lokal w śródmieściu, odpowiednio do celów szkoły urządzony. Całkowitem urządzeniem gospodarczem zajmuje się Departament Gospodarczy M. S. Wojsk.

§ XIII.

Ogólne etaty Wojskowej Szkoły Muzycznej obejmują:

1. Dowództwo Szkoły,
2. Personelu nauczycielskiego Wojskowej Szkoły Muzycznej.

§ XIV.

Atrybucje Sekcji III Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk.

1. Ogólny nadzór nad działalnością Szkoły.
2. Ustanawianie programów, systemów i metod nauczania.
3. Normowanie wewnętrznego regulaminu Szkoły.
4. Wybór i przyjmowanie odpowiednich sił naukowo-pedagogicznych.
6. Kompletowanie bibljoteki Wojskowej Szkoły Muzycznej.

Projekt kapitana Knysaka.

Lida,, dnia **8** maja 1921 r.

P R O J E K T

Wbjskówej Szkoły Muzycznej dla Sibrot i dzieci inwalidów imienia Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego.

Chyba nie trzeba o tym wspominać, jak ważną rolę w życiu człowieka, a w szczególności żołnierza, odgrywa muzyka, tak pod względem duchowym jak i rozrywkowym. Orkiestry wojskowe u nas w Polsce znajdują się w bardzo opłakanym stanie: **1**) z powodu braku środków, **2**) z braku organizacji i 3) z braku wogóle zainteresowania się takową. Dotychczas kadry orkiestrowe uzupełniały się przewmżnie z tego samego rekruta, którego zaciągano do wojska na dwa lub trzy lata. Wolał on przeto przesiedzieć te trzy lata przy jakimkolwiek instrumencie i studjować gamy, aniżeli zajmować się ćwiczeniami formalnymi lub technicznymi. W przeciągu tych trzech lat niepodobna z takiego rekruta zrobić dobrego muzyka. Dodać należy, że do orkiestr wojskowych szedł dość znaczny odsetek analfabetów, nie mających pojęcia nietylko o muzyce, ale także nie umiejących czytać i pisać. Takiego rekruta nawet przy usilniejszej pracy i zdolnościach w przeciągu tak krótkiego czasu, mimo czasem najlepszych chęci, muzyki dostatecznie się nie wyuczy. Bardzo niewielki odsetek rekruta wstępuje do wojska już z pewnym wyszkoleniem muzycznym, niewielu już jako tako wyćwiczonych muzyków pozostaje na dalszej służbie, a to z powodu marnego uposażenia materjalnego. Z tych przyczyn zdarza się, że obok nieźle wyćwiczonego zasiada początkujący muzyk, co powodem jest, że cierpi na tem w pierwszym rzędzie orkiestra, a później, muzyka wogóle. Taka orkiestra nie będzie w stanie zagrać jakichkolwiek poważniejszych utworów, a będzie zmuszona popisywać się nietrudnymi marszami, walczykami i różnymi motywami z tanich operetek.

Ażeby podnieść muzykę wojskową i postawić ją na należytej stopie, wskazanym byłoby utworzenie wojskowej szkoły muzycznej, która miałaby za zadanie w cztery lub pięć lat wyszkolić dobrych muzyków. Uczniowie z tej szkoły uzupełnialiby luki, tworzące się w orkiestrach poszczególnych pułków z powodu zwolnienia muzyków z wojska. Do szkoły tej przyjmowane byłyby sieroty i dzieci inwalidów od lat 13 do 14.

W przeciągu tego czasu przeszliby ogólne ćwiczenia wojskowe i conajmniej czteroklasowe ogólne wykształcenie i wyszkolenie muzyczne. Od lat 18 tacy uczniowie już po należytym wyszkoleniu, byliby odkomenderowani do poszczególnych orkiestr, gdzie za otrzymane ogólne i fachowe wykształcenie musieliby odsłużyć pewną ilość lat (5 lub **6**), a następnie mogliby być zaangażowani jako zawodowi muzycy lub zwolnieni z wojska. Wyniki tworzenia takiej szkoły byłyby korzystne dla społeczeństwa, armji, a przedewszystkiem dla samych uczni. 1) Ojczyzna wychowałaby sobie sama prawych obywateli i pożytecznych członków społeczeństwa Polskiego. 2) Muzyka w Armji Polskiej podniosłaby się do stanu muzyki zachodnio-europejskiej. 3) Tą drogą można byłoby odnaleść nie jeden prawdziwy talent, który bez tego napewno się zmarnuje. Dla uzyskania funduszu na tworzenie takiej szkoły, można byłoby uzyskać: **1**) przez urządzanie koncertów publicznych przez orkiestry wojskowe na cel tej szkoły, **2**) opodatkować pewnym procentem orkiestry wojskowe na zarobione przez nich pieniądze, 3) przez odezwę do społeczeństwa o poparcie finansowe, i 4) przez odezwę do społeczeństwa celem ofiarowania instrumentów muzycznych na cel szkoły. Punkt ten uzasadniam tem, że prawie w każdym domu leży bezczynnie lub wisi dla dekoracji pokoju instrument muzyczny, a przez ofiarowanie tegoż zyskałby tylko naród, orkiestry wojskowe i wyżej wymienione dzieci. Wykonanie powyższego zadania nie przedstawia żadnych trudności i wielkich kosztów finansowych, lecz wymagana jest chęć i intensywna praca.

Po ewentualnej akceptacji niniejszego projektu mogę przedłożyć program szczegółowy wyżej wymienionej szkoły.

Knysak
Kapelmistrz I Baonu Saperów
im. Generała Tadeusza Kościuszki
urz. wojsk. X rangi.

Egzamina podoficerów orkiestrantów.

Jak już z części urzędowej P. T. Czytelnikom wiadomo, MSWojsk. odroczyło ponownie termin składania egzaminów do dnia 28 lutego 1928 r.

W tem odroczeniu terminu egzaminów należy upatrywać szczerą troskę o ich wynik. Jest to bezsprzecznie dowód, że władzom wojskowym zależy na tem, by egzamin ten nie był li tylko formalnością bez głębszego znaczenia — lecz by był naprawdę sprawdzianem wartości muzycznej podoficerów orkiestrantów.

W końcowym ustępie zarządza dzisiejszy rozkaz przedłożenie wykazów tych orkiestrantów, którzy wymogom egzaminu zadość nie uczynili — a więc siłą faktu będą musieli szeregi orkiestr opuścić.

Zawarte jest więc w końcowem zdaniu tego rozkazu wyraźne upomnienie i ostrzeżenie dla tych wszystkich, którzy sprawę tę bagatelizowali sobie z tego czy innego powodu.

„Muzyk Wojskowy" jako szczery przyjaciel wszystkich orkiestrantów zwraca na to szczególną uwagę i wzywa do pracy nad sobą, nad przygotowaniem się do egzaminu wszystkich, którzy do tej pory do pracy nie zabrali się!

Zadania z „Wiedzy muzycznej" należy opracować i natychmiast do „Muzyka Wojskowego" wysłać! Świadectwa zostaną na czas przed 1. II. 1928 r. każdemu doręczone.

Pracujcie więc! Pamiętajcie, że stracić chleb bardzo łatwo — lecz odzyskać go w dzisiejszych ciężkich czasach trudno, bardzo trudno!

Pracujcie więc! Niech głos „Muzyka Wojskowego" przemówi do Waszego przekonania!

Pamiętajcie, że każdy jest kowalem własnego szczęścia!

WIEDZA MUZYCZNA

Jak należy Komponować.

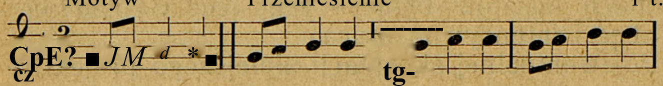
Lekcja trzecia.

Rzadko zawiera utwór muzyczny tylko jedno zdanie — ma ich zwykle kilka; pierwsze jednak zdanie zawiera myśl główną, która w różnych miejscach innych zdań powtarza się bądźto w całości bądź częściowo. Tę główną myśl nazywamy tematem. Powtórzona myśl nie powinna być użyta w swej pierwotnej postaci — lecz powinna być zmieniona, przekształcona, a jednak łatwa do rozpoznania. W ten sposób każdorazowe pojawianie się tematu budzi coraz to nowe zainteresowanie słuchacza. Sztukę opracowania tematu na różne sposoby nazywamy pracą tematyczną. Już w samym temacie zawarta jest tematyczna praca, gdyż jak poprzednio zauważyliśmy, niektóre motywy tego samego tematu są do siebie zupełnie podobne — inne mniej lub więcej zmienione. Jak wkrótce się przekonasz, jeden motyw można przekształcać niezliczoną ilość razy i dlatego niemożliwą jest' rzeczą przedstawić Ci wszystkie sposoby przeróbki — podam jednak najważniejsze z nich:

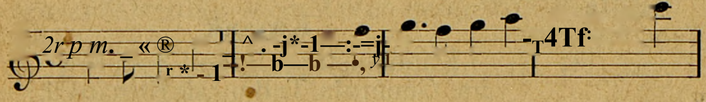
1. Przeniesienie motywu.

Motyw jest przeniesiony, jeżeli odnajdujemy go na innych stopniach gamy — jednak z zachowaniem odległości (interwałów) dokładnie według pierwszego motywu:

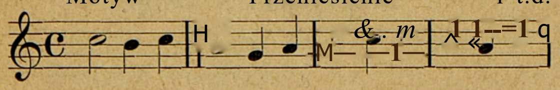
1.
Motyw Przeniesienie i t.d



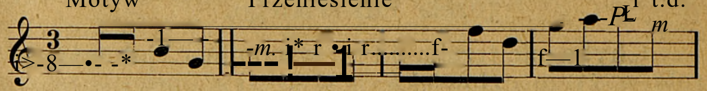
Motyw Przeniesienie i t. d.



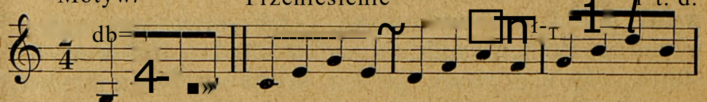
Motyw Przeniesienie i t.d.



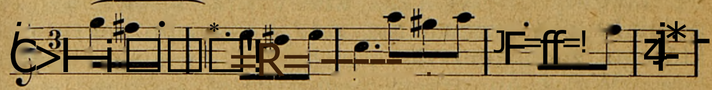
Motyw Przeniesienie i t.d.



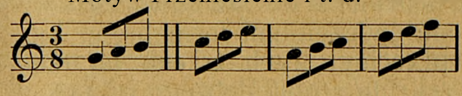
Motyw Przeniesienie i t. d.



Motyw Przeniesienie i t. d.

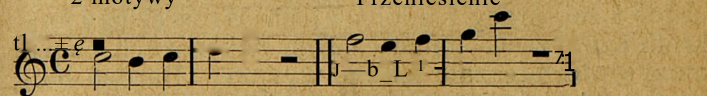


Motyw Przeniesienie i t. d.

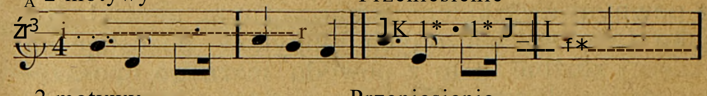


Także kilka motywów, wziętych jako całość można przenieść:

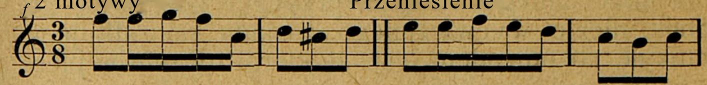
2.
2 motywy Przeniesienie



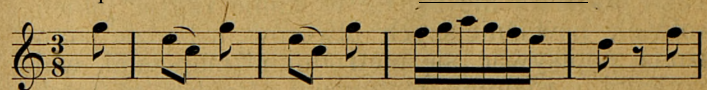
2 motywy Przeniesienie



2 motywy Przeniesienie



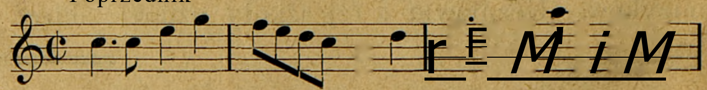
Poprzednik

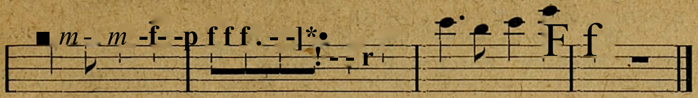


Przeniesienie



Poprzednik





Przeniesienie odgrywa w pracy tematycznej bardzo ważną rolę, tak w mniejszych jak i większych utworach muzycznych.

2. Rozszerzenie motywu.

W przeniesieuiu motywu zachowywaliśmy dokładnie interwale — bez zmiany — przy rozszerzaniu motywu będziemy i n t e r w a l e zwiększali:

3.

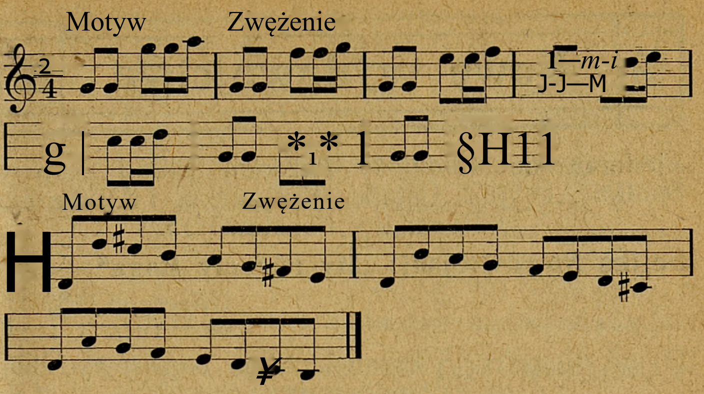


3. Zwężenie motywu.

W tym wypadku interwale zmniejszamy, a więc motyw zwężamy:

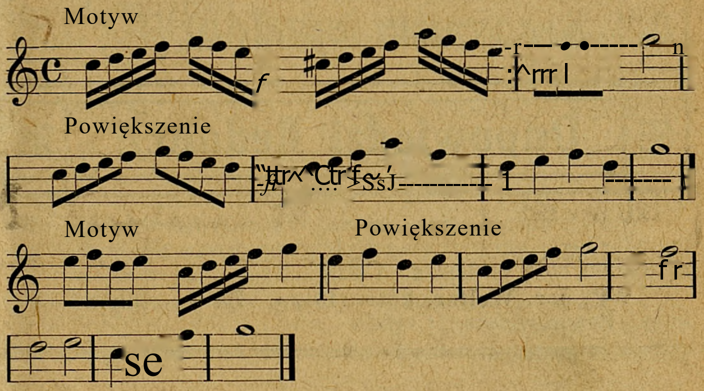
4.





4. Powiększenie motywu.

Interwale pozostają niezmienione, tylko wartość nut motywu zwiększa się:



5. Pomniejszenie motywu.

W przeciwieństwie do poprzedniego, wartość nut motywu zmniejszamy, przyczem interwale pozostają te same:



C. d. n.

Kalendarzyk muzyczny

Listopad
od 1. do 15.

Dnia 1 listopada 1801 r. w Catania urodził się Vincenzo Bellini.

Dnia 4 listopada 1847 r. w Lipsku zmarł Feliks Mendelssohn-Bartholdy.

Tegoż dnia 1859 r. w Soposzynie urodził się Stanisław Niewiadomski.

Tegoż dnia 1924 r. w Paryżu zmarł Gabrjel Faure.

Dnia 5 listopada 1867 r. w Warszawie urodził się Franciszek Brzeziński.

Tegoż dnia 1893 r. w Leningradzie zmarł Piotr Czajkowski.

Dnia 9 listopada 1890 r. w Paryżu zmarł Cezar Franek.

Tegoż dnia 1907 r. w Tunisie zmarł Charles Donela.

Dnia 11 listopada 1912 r. w Brukseli zmarł Józef Wieniawski.

Tegoż dnia 1924 r. w Paryżu zmarł Sergjusz Ljacunow.

Dnia 12 listopada 1834 r. w Leningradzie urodził się Aleks. Borodin.

Dnia 13 listopada 1868 r. w Ruelle zmarł Gioachino Rossini.

Dnia 14 listopada 1915 r. w Dreźnie zmarł Teodor Leszetycki.

Dnia 15 listopada 1787 r. we Wiedniu zmarł Krzysztof W. Gluck.

Nowe wydawnictwa

Zjednoczenie Młodzieży Polskiej. Skład główny
Spółka Akcyjna „Ostoja", Księgarnia i Drukarnia
w Poznaniu, Pocztowa 15.

Feliks Nowowiejski: „My chcemy Boga"

Głosy po 0,30 zł.
partytura 3,— zł.

Plymn organizacyj katolickich na 6-głosowy chór mieszany.

W. Alp: „O Stanisławie, patronie"

Głosy po 0,20 zł.
partytura 1,— zł.

Opracował Feliks Nowowiejski na dwa głosy równe.

Odpowiedzi RedaKcji

WP. Solarski, sierż. 69 pp. Za miły list dziękuję. Fotografie będą umieszczone w Informatorze. Serdecznie pozdrawiam całą orkiestrę. Cześć!

WP. por. Walter, kplm. 10 pp. Za wyjaśnienie dziękuję. Pozdrowienia. Cześć!

WP. Nawrot, Oborniki. Za wiadomość dziękuję. Wysyłamy punktualnie. Cześć!

WP. Jurkiewicz, zast. kplm. 70 pp. Zn list i dobre słowo dziękuję. Fotografję umieszczę. Adresy wykorzystam. Cześć!

WP. por. Kanaś, **kplm.** 4 **psp.** Ofertę wyślę. Fortepian od 7000 zł, pianino od 2400 zł. Pozdrowienia. Cześć !

WP. kpt. Ksionek, Kalisz. Za **list** serdecznie dziękuję Wyjaśnione. Na razie o moim wyjeździe nie ma mowy. Dziękuję za pamięć. Cześć !

WP. Bohusz, plut. 06 pp. Za kartkę dziękuję. Ucieszyła mnie bardzo w jednej swojej części — a że fotografji orkiestra nie nadeśle, to mi szczerze przykro — no trudno. Cześć!

WP. kpt. Wojakowski, 4 pp. Leg. Lepiej późno, niż nigdy. Fotografję otrzymałem. Pójdzie do Informatora. Serdecznie pozdrawiam i dłoń ściskam. Cześć!

WPP. Molski, Pilarz, Zieliński, ork. 27 pp. Za przesłane pieniądze serdecznie dziękuję. Do końca października br. prenumerata wyrównana. Cześć!

WP. ppor. Węgrzynowski, kplm. 34 pp. Przysłaną kwotę na rachunek fotografji z podziękowaniem otrzymałem. Po powrocie orkiestry z urlopu polecam się serdecznie łaskawej pamięci, bo redakcja jest w przykrych warunkach. Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

WP. Bożyński, ork. 30 pp. Nry 19 i 20 „Muz. Wojsk." w ilości 5 egz. wysialiśmy pod adresem p. por. Sawickiego. Stosownie do życzenia następne nry wysyłać będziemy, pod Pańskim adresem.

WP. Panasiewicz, ork. 13 pp. Nr. 20 niewysłany z powodu przeoczenia, bo na liście przysłanej z pułku nie jest Pan umieszczony, ponieważ Pan osobno prenumeratę uiścił. Zaległy nr. dosyłamy a dalsze będziemy wysyłali wraz z innymi. Prosimy o pamięć i zasyłamy pozdrowienia.

W tym celu wypisujemy ośm tonów od a ao a i podpisujemy stopnie:

a h c d	e f g a
I II III IV	V VI VII VIII

Wiem, że półtony mają być między stopniem II a III, VII a VIII. Przekonuję się: a h sekunda wielka czyli cały ton między stopniem I a II ma być — więc dobrze, h c mała sekunda czyli półton między stopniem II a III w gamie molowej ma się tu znajdować — więc dobrze, c d wielka sekunda czyli cały ton między stopniem III a IV — w gamie molowej jest on na właściwem miejscu — więc dobrze, d e cały ton między IV a V ma być więc dobrze, e f to mała sekunda czyli półton, między stopniem V a VI nie jest na odpowiedniem miejscu — musi być cały ton — podwyższam więc { za pomocą krzyżyka na fis — powstaje więc między e fis cały ton — ten jest na swojem miejscu więc dobrze — fis g to półton, między stopniem VII a VIII ma być więc dobrze. Więc gama a-moll melodyjna do góry tak będzie brzmiała

a h c d	e fis gis a
I II III IV	V VI VII VII

Powiedzieliśmy, że gama melodyjna opadająca ma tyle i takich znaków, ile i jakie ma jej odpowiednia durowa. Dla gamy a-moll odpowiednią jest gama C-dur. Ponieważ gama C-dur nie ma żadnych znaków — więc i gama a-moll melodyjna w dół żadnych znaków mieć nie będzie. Będzie więc ona tak brzmiała:

a g* e	d c h a
VIII VII VI V	IV III II I

Wyprowadźmy jeszcze jedną gamę molową melodyjną np. od toniki fis. Wypisujemy ośm tonów od fis do fis:

fis g a h	c d e fis
I II III IV	V VI VII VIII

wiem, ze gama molowa melodyjna ma półtony między stopniem II a III, VII a VIII. Badam, czy półtony są odpowiednio rozmieszczone: fis g — półton stopień I i II a ma być cały ton, podwyższam g na gis, gis a — stopień II a III półton ma być więc dobrze, a h stopień III i IV — cały ton ma być więc dobrze, h c półton naturalny a ma być cały ton, bo to jest stopień IV iV — podwyższam więc c na cis, cis d — stopień V i VI ma być cały ton a jest półton — pod wyższam więc d na dis, dis e stopień VI i VII półton a ma być cały ton — podwyższam więc e na eis, eis-fis półton na stopniu VII i VIII więc dobrze. Fis-moll jest równoległą gamą gamy A-dur. A-dur ma trzy krzyżyki. fis, cis, gis — więc i fis-moll z powrotem będzie miała te same trzy krzyżyki:

fis e	d cis	h	a gis fis
VIII VII	VI V	IV	III II I

Postępując w podobny sposób wyprowadzimy sobie wszystkie gamy molowe melodyjne. Podaję je tutaj w kwintowym porządku, zaczynając od a-moll, jako odpowiedniej do C-dur.

Gamy molowe melodyjne:

wznoszące się:

a h c d	e fis gis a			
I II III IV	V VI VII VIII			c
e	fis g a	h cis	dis e	G
h	cis d e	fis gis	ais h	**D**
fis	gis a h	cis dis	eis fis	**A**
cis	dis e fis	gis ais	his cis	E
gis	ais h cis	dis eis	fisisgis	**H**
dis	eis fisgis	ais hik	cisis dis	**Fis**
d e f g	a h cis d			**F**
g a b c	d e fis g			**B**

WP. Szenc, kplm. 30 pap. Pomyłki zdarzają się wskutek nie dość czytelnego podpisywania się. Cześć !

WP. Górecki Stanisław, Wadowice. Stosownie do łaskawego życzenia wpisaliśmy zamówienie na 3 egz. Informatora r. 1928 i po wyjściu z druku wyślemy. Ponieważ koszta wydania w tym roku znacznie wzrosły, zapewne_ też i cena Informatora będzie w tym roku cokolwiek wyższa niż w poprzednim, o czem w swoim czasie doniesiemy. Dziękujemy za poparcie i zasyłamy pozdrowienia.

WP. Tobola, ork. 25 pp. Nr. 20 dosyłamy równocześnie — nru 13 ani żadWgo innego z \ owodu braku dostarczyć nie możemy. Pozdrowienia.

WP. Gorzkowski Józef, 24 pap. Nr. 18 wysłany jako okazowy; po otrzymaniu prenumeraty i definitywnego zamówienia wysyłamy nr. 20. Pozostałe 50 gr. zaliczamy na rok następny.

WP. Zieliński, Chełmno. Stosownie do przyrzeczenia nry 13, 15 i 16 zostały stanowczo wysłane ; prosimy urgować na poczcie.

WP. por. Trześniewski, kplm. 72 pp. Fotografje otrzymaliśmy, serdecznie dziękujemy.

WP. kpt. Kulczycki, 8 pp. Leg. Kochany Faustku! artykuły idą. Pozdrowienia. Cześć!

WP. Gradowski, ork. 38 pp. Wpisano według wykazu. Serdeczne pozdrowienia. Cześć !

WP. por. Arcyz, kplm. 33 pp. Przysłaną kwotę wpisano według podanego rozliczenia. Artykuł idzie — prosimy o pamięć.

Wielebny Ks. Chlastawa, Zbylitowskie Góry. Nie wiedząc o zmianie adresu, wysłaliśmy wszystkie nry „Muzyka Wojsk.'' pod starym adresem. Proszę łaskawie zwrócić się tam o zwrot zatrzymanych egz. Nr. 18 wysyłamy równocześnie.

WP. Wejnar, kplm. 21 p. ul. Informator wyjdzie z druku przy końcu listopada. Zamówienie może Sz. Pan zrobić teraz, bo według ilości zamówień regulujemy nakład.

WP. Michalski, sierż. 61 pp. Zamówione książeczki marszowe po otrzymaniu nowego transportu z drukarni, natychmiast wyślemy.

WP. Ostapiowski, dyrygent, Kalaharówka p. Touste. Gużewskiego „Instrumentacja" i Sobolewskiego to samo do nabycia u G. Seyfahrta, Lwów, Akademicka 6.

WP. Laks, Wlodzimierz Wołyński. Czasopisma za zaliczką nie wysyłamy, bo się to dla odbiorców nie kalkuluje. Prosimy o wysłanie prenumeraty na nasze kónto P. K. O. Nr. 208.081.

WP. Najlepszy, Izbica Kujawska. Żądanych **nrów** niestety* nie mamy.

WP. Walter, por. kapelm. 10 p._p. Sprawdzono w P. K. O. Serdecznie dziękuję i pozdrawiam.

WP. **Zilbermann, kapelm.,** Wołkowysk. Nr. 19 podobnie jak wszystkie we właściwym czasie wysłano.

Czasopisma muzyczne

Śpiewak. Treść Nr. 10 : St. M. Stoiński — Taniec św. Wita i Tarantela. St. M. Stoiński — Muzyka w dawnej Grecji (c. d.) Feliks Sachse — Styl chórowy Arnolda Schőnberga (dok. nast.) St. M. St. — Sukcesy chórów jugosłowiańskich. Opera i koncerty. Varia. Kronika chóralna. Dział organizacyjny. Przegląd pism.

Przegląd **muzyczny.** Treść Nr. 9 : Dr. Adolf Chybiński (Lwów). O wyższy poziom zespołów chóralnych. Dr. Henryk Opieński. „Muzyka w życiu narodów". Różne. Słowiańska kronika śpiewactwa. Pisma. Zjednoczenie Polskich

c	d	es f |	g	a	h	c	Es
f	g	as b |	c	d	e	f	As
b	c	des es |	f	g	a	b	De.s
es	f	ges as |	b	c	d	es	Ges
as	b	ces des|	es	f	g	as	Ces

opadające:

a	g	f e	| d cha	
	VIII	VII VI V	| IV III II I	C
e	d	c h	| a g iis e	G
h	a	g fis	| e d cis h	D
fis	e	d cis	| h a gis fis	A
cis	h	a gis	| fis e dis cis	E
gis	lis	e dis	| cis h ais gis	H
dis	cis	h ais	| gis fis eis dis	Fis
d	c	b a	| g f e d	F
g	f	es d |	c b a g	B
c	b	as g j	f es d c	Es
f	es	des c |	b as g f	As
b	as	ges f |	es des c b	Des
es	des	ces b	| as gesf es	Ges
as	ges	fes es|	des ces b as	Cea

Repetycja ósma.

1. Wypisz wszystkie gamy durowe w porządku kwintowym i ich odpowiednie molowe.

2. Zbadaj i zapamiętaj sobie jakie interwale są w gamie molowej melodyjnej, zaczynając zawsze od toniki gamy idąc od sekundy aż do oktawy **np.** w c-moll

c—d
c—es
c—f
c-g
c a
c—h
c—c

3. To samo zrób w gamie molowej melodyjnej opadającej np.

c—b
c—as
c—g
c- f
c—es
c—d
c—c

WsKazówKi.

Lekcję dzisiejszą przerób uważnie. Każdą gamę molową melodyjną wyprowadź na zeszycie nutowym i przegraj ją następnie na swoim instrumencie.

PowtórKa leKcji ósmej.

P. Jaki charakter mają gamy molowe? O. Gamy molowe mają charakter smętny. P. Czem różnią się gamy molowe od durowych? O. Gamy molowe mają inne rozmieszczenie półtonów. P. Ile mamy. rodzajów gam molowych? O. Dwa: gamy molowe melodyjne i harmoniczne. P. Jaki stosunek zachodzi między gamami durowemi a molowemi? O. Każda gama molowa jest równoległą czyli odpowiednią jednej z gam durowych. Gamy odpowiednie stoją do siebie w stosunku pokrewieństwa pierwszego stopnia. P- Jak postępujesz.

Związków Śpiewaczych: Zawody. — Związek Wielkopolski. — Związek Małopolski. — Z życia chórów.

Wrześniowy numer „Przeglądu Muzycznego" wszechpolskiego organu śpiewaczego, wydawanego przez Wlkp. Związek Kół Śpiewaczych zawiera: artykuł prof. Dr. Chybińskiego o kulturze chóralnej w dawnej Polsce, nawiązujący do dzisiejszego stanu naszego śpiewactwa i szukający dróg i sposobów do podniesienia poziomu naszych zespołów chóralnych. Dr. Opieński daje obszerne i bardzo interesujące sprawozdanie z międzynarodowej wystawy muzycznej w Frankfurcie. W dziale „Zjednoczenie Pol. Zw. Śpiew." znajdujemy sprawozdanie z ostatnich zjazdów śpiewaczych w okręgach poznańskich. W dziale potocznych wiadomości znajdujemy ważny komunikat o mającym się odbyć w kwietniu 1923 r. międzynarodowym zjeździe śpiewackim w Pradze czeskiej, gdzie ma powstać ogólnosłowiański związek śpiewacki. Numer uzupełniają drobne wiadomości i komunikaty.

Muzyka kościelna. Treść Nr. 9 : Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów). Twórczość G. G. Gorczyckiego. Zygmunt Latoszewski. Antoni Bruckner I. Ks. Dr. Wacław Giebūrowski. O muzyce instrumentalnej w ramach nabożeństwa liturgicznego. Dr. K. Zieliński. Chorał gregoriański jako dzieło sztuki. Z notatnika rocznic i jubileuszów : Karol Kurpiński 1857—1927. Wiadomości bieżące. Dział Związku Chórów Kościelnych. Dział organizacyjno-zawodowy.

Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie. Nr. 10 (23) Treść: Dr. S. Barbag: Systematyka muzykologji.' Dr. J. Mirski: Pieśni Minnesaengerów. J. K. Pfau: Poranki muzyczne u prof. Kienzla we Wiedniu. E. Jędrkiewicz : Bajki Dygasińskiego. Dr. Z. Żygulski: Z powieści polskiej i obcej. Z wydawnictw. Recenzje. Kronika. Statut.

W sprawie Informatora Muzycznego.

Wciąż jeszcze napływają fotografje do „Informatora" na rok 1928, chociaż ostateczny termin nadsyłania minął 15 października r. b. Prosimy dalszych fotografij więcej nie nadsyłać, bo aczkolwiek nam przykro, nie możemy ich umieścić, ponieważ druk „Informatora" już rozpoczęty. Uwzględnić możemy jedynie te fotografje, które nadeszły do 15 października.

Redakcja „Muzyka Wojsk."

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).